Quaderns d'Italià 7, 2002 **177-186**

L'orologio di Don Giovanni[1]
Tra Bertati e Da Ponte

Piermario Vescovo

Abstract

Don Giovanni o sia II convitato di pietra è un'opera in un atto di Giovanni Bertati, musicata da Giuseppe Gazzaniga, che precede di pochi mesi quella celeberrima di Da Ponte e Mozart. Essa è stata naturalmente studiata, soprattutto dai musicologi, come fonte principale del libretto di Da Ponte, ma più con applizazione al prestito di dettagli che non osservando le conseguenze strutturali derivanti dalla chiusura nel tempo ristretto e continuato di una vicenda che, al contrario, aveva per più di un secolo rappresentato la libertà della struttura e del tempo aperti che la drammaturgia spagnola opponeva al regime aristotelico della scena italiana e francese. Partendo da questo piccolo libretto, dunque, il contributo tenta una breve analisi riferita al trattamento spazio-temporale della notissima vicenda di Don Giovanni, dalla Spagna all'Italia alla Francia e dal teatro di parola all'opera.

Parole chiave: Don Giovanni, opera, Bertati, Da Ponte, Mozart.

Abstract

Don Giovanni or the Guest of Stone is an opera in one act by Giovanni Bertati, scored by Giuseppe Gazzaniga, which historically precedes the celebrated version by Da Ponte and Mozart by a few months. It has of course been studied, mainly by musicologists, as the principal source of the Da Ponte libretto, but more from the point of view of borrowed details than the structural consequences derived from its continual temporal restriction and closure of an event that had for a century, on the contrary, represented the freedom of open structure and time that Spanish dramaturgy opposed to the Aristotelian regime of the Italian and French theatre. Starting from this short libretto, the author attempts a brief analysis of the treatment of space-thunderstorm in the most famous scene of Don Giovanni, from Spain to Italy to France and from the theatre of words to the opera.

Key words: Don Giovanni, opera, Bertati, Da Ponte, Mozart.

1. È il testo di una relazione presentata in occasione dell'incontro *Don Giovanni, il sorriso del diavolo*, progetto ideato da Maurizio Scaparro, Teatro di Roma, 3-7 novembre 2001. Si conserva la forma discorsiva della relazione e di preliminare a una ricerca in corso, senza aggravi bibliografici. Mi limito a segnalare che il testo del libretto di Giovanni Bertati si può leggerere in Ch. C. RUSSEL, *The Don Juan Legend Before Mozart, with a Collection of*

VISIT…

1.

In un passo de *Il teatro comico* di Carlo Goldoni, il capocomico Orazio richiama le condizioni medie, secondo l'uso contemporaneo, di una verosimile pratica della *mutazione di luogo*, smentendo le pretese pseudoprecettistiche del poetastro Lelio, aristotelico d'accatto:

> Gli antichi non hanno avuto la facilità che abbiamo noi di cambiar le scene, e per questo ne osservavano l'unità. Noi avremo osservata l'unità del luogo, sempre che si farà la commedia in una stessa città, e molto più se si farà in una stessa casa: basta che non si vada da Napoli in Castiglia, come senza difficoltà solevano praticar gli spagnuoli, i quali oggidì principiano a correggere quest'abuso, e a farsi scrupolo della distanza e del tempo. (II. 4)

Anche se i commenti al testo goldoniano non lo registrano, non c'è dubbio che l'escursione «abusiva», indebita nello spazio (e quindi nel tempo), qui additata quale esempio di improprietà a carico degli spagnoli, alluda all'articolazione consueta del *Convitato di pietra*, quella che dal *Burlador de Sevilla* di Tirso de Molina — bipartito tra regno di Napoli e Siviglia — si irradia alle numerosissime versioni diffuse poi dai comici dell'arte italiani, normalmente ambientate tra Napoli e Castiglia: come mostra il Cicognini e in particolare — per citare l'opera già riassuntiva di un «dilettante» incantato dalla tradizione dell'*arte* e dalla collezione di varianti — il *Convitato di pietra* di Andrea Perrucci (1690).

Non analizzerò in questa sede il modesto e coraggioso *Don Giovanni Tenorio* di Carlo Goldoni. Di quella prova importa appena qui rammentare — in una trama concentrata nello spazio e nel tempo, senza buffonerie, senza statua ambulante, senza fulmine divino e fuoco infernale e, forse, senza Dio — la palese dimostrazione dell'impossibilità di razionalizzare e «riformare» compiutamente quella trama celeberrima. Eliminando incongruità e oscurità il significato della storia di Don Giovanni si dissolve. E non mi sembra così casuale la singolare circostanza che permette, proprio in quegli anni, a un riformatore cattolico, a distanza di poche pagine in un trattato dedicato al recupero alla liceità del teatro moderno, un'aperta condanna del progetto «morale» di Carlo Goldoni e una sostanziale assoluzione del *Convitato di pietra*. In *Dei vizi e dei difetti del moderno teatro e del modo di correggerli e di emendarli* — un trattato allineato sulle posizioni di Scipione Maffei, contro il rigorista Daniele Concina, su ispirazione del papa Benedetto XIV, apparso a Roma nel 1753 — il padre Giovanni Antonio Bianchi giudica la commedia *L'uomo prudente*,

---

Eighteenth-Century Opera Librettos, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1993. Per l'implicazione di Giacomo Casanova nell'allestimento praghese del Don Giovanni di Da Ponte-Mozart mi permetto di rinviare al mio «Il teatro. Occasioni e progetti» in *Il mondo di Giacomo Casanova. Un veneziano in Europa 1725-1798*, Catalogo della mostra (Venezia, Ca' Rezzonico, 12 settembre 1998-10 gennaio 1999), Venezia: Marsilio, 1998, p. 178-189.

«dove si spaccia per prudenza una vituperosissima dissimulazione», incompatibile con la morale cristiana, mentre il vecchio canovaccio dei comici, benché colmo di improprietà formali e poetiche e di scelleratezze, è ad essa recuperabile per la sua lugubre conclusione (come mostra il paragone con il diverso trattamento del contenuto amoroso nel *Pastor fido* del Guarini):

> […] dove io prima era di sentimento che dovesse bandirsi da' teatri questa commedia, cangiai opinione e pensai che […] meglio assai al suo costume [del popolo] si provedeva col fargli ascoltare gli orribili lai di don Giovanni, per le sue scelleraggini dannato all'eterno fuoco, che i molli, soavi e con artificiosa dolcezza di verso espressi lamenti dell'innamorato Mirtillo e lo sfogo dolcissimo qual fa della sua fiamma con indicibile tenerezza la fintamente pudica e ritrosa Amarilli ed altre simili espresse nelle drammatiche composizioni tenerezze amorose, le quali quanto più hanno d'artificio, tanto più acquistano di forza per espugnar nel cuore degli ascoltanti la pudicizia.

Questo cappellino introduttivo basti — nella breve evocazione di vicende certo esemplari — ad alludere brevemente a una linea culturale e cronologica che segna l'ultimo rilevante periodo della fortuna teatrale del *Convitato di pietra*, tra gli esiti fallimentari del recupero razionale della celeberrima vicenda e il riconoscimento del nocciolo arcaico ed oscuro che alimenta le ultime fiammate di un'ininterrotta rielaborazione nel teatro di parola e nel teatro per musica.

2.

È noto che Lorenzo Da Ponte stenda a Praga nell'estate del 1787 la prima redazione del libretto per il *Don Giovanni* di Mozart — frettolosamente, tra andirivieni e altre cure —, tenendo sotto gli occhi quello di Giovanni Bertati, andato in scena al veneziano Teatro di San Moisè, su musica di Giuseppe Gazzaniga proprio nel carnevale di quell'anno. Non senza reticenze — nella confessione che un capolavoro possa generarsi a partire da quello che chiamerei senz'altro un «plagio ricreativo» — gli studiosi che si sono occupati del caso hanno privilegiato il riconoscimento delle imitazioni a livello di dettagli e microstrutture — per esempio che l' «aria del catalogo» di Leporello preesista in Bertati — senza entrare nel merito della questione essenziale, nel fatto che l'imitazione di Da Ponte consista principalmente nella presa a prestito di una struttura generale e, direi, di un'articolazione culturale. È qui, mi pare, il confronto può essere più istruttivo, oltre i presupposti del lavoro erudito, più in là della ricerca di «influenze» e «riprese».

Potremmo definire il *Don Giovanni o sia il convitato di pietra* di Giovanni Bertati un «trattamento» della storia di Don Giovanni nella forma breve di un atto unico, una scelta che porta con sé una serie di implicazioni che lasciano il segno anche nell'articolazione del libretto — in due atti — che da esso trae Da Ponte. L'atto che condensa la celeberrima vicenda era preceduto nella rammentata rappresentazione veneziana — intitolata *Il capriccio drammatico* —

da un altro atto, che tiene il luogo di una sorta di prologo metateatrale. Una compagnia di giro di cantanti sbrindellati, in una non meglio specificata città della Germania, deve far fronte alle necessità del repertorio e decide quindi di presentare al pubblico, in forma, potremmo dire, compressa, come «[…] commedia in musica / ridotta a un atto solo», il solito *Convitato di pietra* dei comici, benché, «L'azione è inverisimile, il libretto / è fuori delle regole, / la musica non so che cosa sia […]», tanto che la circostanza del passaggio dalla recitazione al canto — posto che «le commedie si fanno sempre in prosa» — fa temere «una bella e stupenda porcheria». Quanto al cartello che la reclamizza come *cosa nuova*, per il fatto che si canti e non si reciti, il librettista strizza accortamente l'occhio al pubblico:

> Ce la volete dar per cosa nuova,
> ed è vecchia all'opposto
> più ancor dell'invenzion del menarrosto.
> La fanno i commedianti
> da due secoli in qua con del schiamazzo,
> ma solamente per il popolazzo.

Un riconoscimento che ci riporta alla linea evocata poco fa e che mostra l'idea in un certo senso postuma e riassuntiva — esemplificata dalla sintesi nella misura breve — che guida la confezione della squisita (lo si può affermare tranquillamente) versione di Bertati.

3.

Quella in cui Don Giovanni e Leporello nel libretto di Da Ponte varcano la soglia del «loco chiuso in forma di sepolcreto» che contiene la tomba del Commendatore risulta essere una bella notte, «più chiara del giorno», di quelle fatte «per gir a zonzo a caccia di ragazze» (II.11). Questa della notte chiara — stranamente e insolitamente chiara — è una bellissima invenzione, che marca certo il momento di passaggio, nell'istante che precede la fine della carriera galante di Don Giovanni. L'ingresso nel sepolcro avrà l' inevitabile conseguenza della sfida alla statua di pietra e segnerà il compimento del destino del personaggio. Se il chiarore della notte sembra evocare il retroterra più lieve e originale del mito — la spensieratezza e la richiesta di un tempo ancora protratto del *burlador* («tan largo me lo fiais») piuttosto che l'audace protervia dell'ateista —, un secondo dettaglio, di una quotidianità fin disarmante, mostra Don Giovanni nell'atto di cavare di tasca l' orologio e guardare l'ora:

> È tardi? (*guarda all'orologio*)
> Oh ancora non sono
> le due della notte […]

Le due della notte sono, naturalmente, non le nostre due ore del nuovo giorno dopo la mezzanotte, ma due ore trascorse dal calar del sole, secondo la misurazione del tempo di allora. Questa battuta ha il compito di rapportare per un istante — un istante essenziale e di passaggio — il tempo apparentemente senza fine della spensieratezza del seduttore al tempo contato, misurato dall'orologio: l'ora fatale del compimento ha come proprio termine di paragone il tempo simbolico della durata teatrale.

Quanto dura — nel tempo della *fabula*, cioè della «storia» che si rappresenta, immaginandola nella sua «realtà» — la vicenda del *Don Giovanni* di Mozart e Da Ponte? Non è una domanda oziosa, ma anzi fondamentale e ineludibile: essa non eccede il tempo «regolare» delle canoniche ventiquattro ore. La trovata — apparentemente irrilevante e antipoetica — di Don Giovanni che dice al pubblico «che ore sono» ci permette un breve riepilogo, a proposito della maniera di teatralizzare, scandendola in un tempo rappresentativo stretto — forse troppo stretto — quella vicenda vecchia più dell'invenzione del menarrosto. È lungo questo tragitto che la versione sintetica di Bertati — in un solo atto, senza soluzione di continuità temporale — acquista spessore di modello condizionante per il libretto musicato da Mozart, ben più oltre del catalogo dei prestiti letterari e situazionali e oltre, presumibilmente, la stessa volontà esplicita di Lorenzo Da Ponte.

Il *Don Giovanni* spagnolo e la sua eredità — non solo italiana — nei trattamenti dei comici dell'arte prevedeva naturalmente il tempo e lo spazio «lunghi» che permettono al protagonista di andare da Napoli in Siviglia o in Castiglia; il tempo che gli permette di uccidere in scena il Commendatore e di imbattersi — un certo tempo dopo, quando egli sembra essersene quasi dimenticato — nella sua statua funebre. Tant'è — in questo tempo e spazio — che il *Burlador* di Tirso e molte versioni italiane — citerò ancora quella di Perrucci — aprono il sipario non sulla scena della fuga notturna di Don Giovanni dalla casa della fanciulla violentata, che termina con l'inseguimento e l'uccisione del padre di lei, ma collocano questa sequenza «un certo tempo dopo», normalmente nel secondo dei cinque atti di prassi, dopo aver già presentato, normalmente per bocca d'altri, la vita «spensierata» di Don Giovanni.

La «regolarizzazione» della vicenda conosce soprattutto sulla scena parigina della metà del Seicento — non molto lontano dal tentativo generoso e improprio di Pierre Corneille di chiudere un'altra vicenda spagnolesca, quella del *Cid*, nello spazio angusto di un giro di sole — alcuni dei tentativi più cospicui, a restringere la libertà spaziale e temporale del teatro spagnolo, spesso conosciuto attraverso gli adattamenti dei comici italiani. La scena mutevole ristretta a una città e ai suoi paraggi (Siviglia e i suoi dintorni) — come dirà un secolo dopo Goldoni — e il tempo ristretto a una durata regolare o solo leggermente eccedente, definiscono per esempio i vari *Festin de pierre* — come quelli di Dorimond e di Villiers (1658 e 1659) — nei quali l'azione dura rispettivamente quattro giorni e trentasei ore, che è il tempo minimo ragionevole sul quale, sei anni dopo, Molière assesta il suo *Dom Juan*. Dorimond, Villiers e Molière sono evidentemente preoccupati di ridurre la durata troppo larga

del tempo della *fabula* e gli ultimi due — attraverso la compressione dell'azione e le pause nel tempo della rappresentazione consentite dagli intervalli tra gli atti — arrivano a chiuderla nel tempo minimo di trentasei ore, opponendo una prima giornata densa di avvenimenti a una seconda giornata dedicata al tragico compimento. È in questa direzione che Dorimond stacca col passaggio di una notte il quarto dal quinto atto — dopo la scena del sepolcro —, facendo che Don Juan inviti la statua a pranzo a casa sua («demain», «à l'heure du repas»), in modo che senza altri eccessivi scarti temporali la cena nella tomba del Commendatore — con la solita tavola imbandita di animali lugubri e repellenti: serpi, rospi, scorpioni — possa seguire nell'arco dello stesso giorno. In Tirso e nei comici italiani si trattava di due cene: la prima — mentre fa buio — per la sera stessa, a casa di Don Giovanni; la seconda richiesta dalla stessa statua, in concambio, per la sera seguente, alle dieci. Non priva di comicità involontaria la soluzione di Villiers — nella smania di far presto —, dove l'ombra di Don Pierre fissa l'ora del *souper* in immediata successione al pranzo: «Au plus tard dans une heure / sur mon propre tombeau […]», contraddicendo le regole dell'etichetta e rispettando invece quelle della durata degli aristotelici.

Le trentasei ore della versione di Molière scorrono con maggiore efficenza e verosimiglianza, ove l'autore compie la scelta radicale di non mettere più direttamente in scena la morte del Commendatore, ma di porla come antefatto «esterno» (analessi), ben sei mesi prima del punto di partenza temporale dell'azione rappresentata. La scelta priva tuttavia, mentre risolve il problema della logica, il dramma di uno dei suoi punti di forza teatrale. Resta da chiedersi se la regressione temporale dalla visione diretta dell'omicidio all'antefatto non privi, per caso, l'atto di efferatezza e di colpevolezza proprio mentre offre alla percezione degli spettatori un ragionevole distanziamento tra assassinio e visione del monumento funebre. Sul fronte dei due incontri a tavola tra Don Giovanni e la statua viene mantenuta la distanza convenzionale, con la riduzione tuttavia del secondo incontro — parallelamente all'allontanamento della scena dell'uccisione del Commendatore tra gli antefatti — alla sola apparizione del Commendatore, all'ora convenuta, in mezzo a una strada, a reclamare la parola data, portando subito all'inferno Don Giovanni.

L'allontanamento nel tempo — dalla scena al racconto — dell'uccisione del Commendatore permette a Molière di risolvere, di conseguenza, la questione dell'inverosimiglianza della rapida costruzione della statua funebre. Non a caso proprio questo è uno degli elementi su cui insiste ironicamente la versione sintetica di Bertati, che procede — al contrario — dalla scelta di conservare tutte (o quasi) le tappe di rito della tradizione teatrale, allineandole nel tempo accelerato di un atto unico, minore di ventiquattro ore e tendenzialmente coincidente con la durata della rappresentazione, nell'impossibilità di usufruire di tagli temporali di sorta «tra gli atti». L'azione di Bertati — puntualmente ripresa da Da Ponte — comincia col servo Pasquariello, che si lamenta sulla strada della sua condizione, mentre il padrone, dentro la casa, sta «sforzando» Donn'Anna, poco prima dell'uccisione del Commendatore.

Il tempo è così stretto che l'ingresso di Don Giovanni nel sepolcro fatale è preceduto da una breve scena (scena 19), dove il Duca Ottavio «con carta in mano» sta dettando le ultime lettere della scritta tombale sulla tomba del Commendatore allo scalpellino, appena in tempo perché Don Giovanni transitando di là la trovi pronta. Il recitativo si immagini accompagnato — oltre che dai ricami e dalle cadenze del basso continuo — dai colpi della mazzetta dell'incisore:

> Questo mausoleo, che ancor vivente
> l'eroe Comendatore
> apprestare si fece,
> un mese non è ancor ch'è terminato.
> Ed oh, come ben presto
> servì di tomba a lui che l'ha ordinato.
> Su quella base intanto
> a caratteri d'oro
> sian queste note incise.

L'accelerazione impressa, non senza divertimento, da Bertati ai tempi minimi convenzionali della vicenda di Don Giovanni provoca un'essenziale innovazione: la riduzione del doppio banchetto a un unico invito a cena. Non conosco versioni precedenti a questa — né nel teatro di parola né nel teatro per musica — in cui non si dia, a distanza di un giorno o di solo un'ora, il doppio invito. In Bertati non si dà alcuna restituzione della visita, e la vendetta si realizza direttamente con l'apparizione della statua ambulante alla mensa di Don Giovanni. È in conseguenza a questa riduzione o condensazione che i requisiti del secondo luogo scenico si sovrappongono, per mutazione, al primo: «Tu m'invitasti a cena; / ci venni senza pena. / Or io te inviterò; / verrai tu a cena meco?», chiede il Commendatore e subito, alla stretta di mano di Don Giovanni, la statua trascina all'inferno direttamente l'empio, mentre la stanza si trasforma*: segue trasformazione della camera in infernale, restandovi solo le prime quinte, dove Pasquariello spaventato si rifugia; Don Giovanni tra le furie*. Al termine la stanza riprende la sua prima forma e permette ai vari personaggi di entrare per il finale, di controcanto comico.

4.

Non è questa la sede per affrontare la questione delle zone particolaremente tormentate da un punto di vista redazionale nella storia testuale del libretto di Lorenzo Da Ponte per il *Don Giovanni* di Mozart. Basti dire che esse si collocano — tra la fine del primo atto e la prima parte del secondo — proprio laddove siamo di fronte all'inserzione di snodi assenti nell'originale libretto di Bertati. Questa porzione sembra condizionata da una prolungata elaborazione, per aggiunta, sottrazione, spostamento; una rielaborazione complessa — alla ricerca della funzionalità di un nodo drammatico — in cui gli interventi

di Da Ponte (e probabilmente non solo di Da Ponte: si veda il dibattuto caso dei «foglietti» di pugno di Giacomo Casanova, pregiudizialmente respinti dalla storia dell'opera da alcuni studiosi, ed in realtà legati alla messa in scena del *Don Giovanni* praghese, dopo la partenza di Da Ponte, a immediato ridosso, al di qua o al di là, della sua prima rappresentazione in assenza del librettista «ufficiale») sembrano talora offrire esiti via via meno soddisfacenti, dalla prima edizione viennese a quella praghese a quella ancora viennese del 1788.

Come è noto, il libretto stampato a Vienna nell'estate del 1787 — in vista di una prima rappresentazione, poi rinviata — è sopravvissuto in un unico esemplare (conservato alla Gesellschaft der Musikfreunde di Vienna), mutilo peraltro delle ultime pagine. In esso il primo atto si arresta, come è noto, alla scena dodicesima, presentando quasi trecentocinquanta versi in meno del testo trasmesso dalla successiva edizione praghese. Sull'assenza di questa rilevante porzione di testo si sono fatte molte ipotesi, talora assai fantasiose. Tra queste ultime è sicuramente da comprendersi quella di Alfred Einstein, che suppone una volontaria autocensura e un poco economico taglio di trecentocinquanta versi per evitarne uno solo inneggiante alla «libertà» (v. 710, che, peraltro, appare tranquillamente nelle edizioni successive). Più credibili, ovviamente, le ipotesi che presumono una menomazione per perdita di un fascicolo del manoscritto usato come antigrafo per la composizione o per accidente meccanico. Ma poiché il *Don Giovanni* come lo si legge nella *princeps* viennese risulta assolutamente aderente al testo «plagiato» di Bertati — salvo che per la divisione in due atti e per l'aggiunta dell' episodio che abbiamo detto — non sarà irragionevole supporre che esso possa rappresentare effettivamente uno *stato* della storia del libretto.

Nella direzione dell'ipotesi che abbiamo formulato è lecito chiedersi se gli effetti che osserviamo su scala oggettivamente complessiva nella storia testuale del libretto non si pongano in preciso rapporto con l'ampliamento del disegno originale (ricalcato da Bertati) con una nuova aggiunta, che si porrebbe dopo il rinvio della prima rappresentazione praghese. Mentre con il finale del primo atto — nell'ipotesi che esso non fosse previsto nell'estate del 1787 — verrebbe raggiunto un sostanzioso risultato sul piano dell'evidenza drammatico-musicale, qualche riflesso di scarsa coerenza temporale potrebbe, di conseguenza, essersi originato da qui, coll'aggiunta di un eccessivo carico di materia alla fine del primo atto generante la conseguente revisione — mai davvero chiusa — della prima parte del secondo.

Non è un caso, mi sembra, che sull'ambientazione temporale del *Don Giovanni* di Da Ponte — mi riferisco ovviamente alla scarsa perspicacia degli studiosi, non alla libertà di ambientazione degli uomini di teatro — le idee appaiano normalmente confuse, anche a dispetto della cura dell'autore nel fornire continue indicazioni di talora pedantesca marcatura del tempo. Ecco, per esempio, che un'edizione del testo dichiara come cosa nota e pacifica — «come si sa» — una prevalenza dell'ora notturna a strutturare il dramma: «dall'aggressione iniziale al ballo che chiude il primo atto, dalla serenata allo sprofondamento nelle fiamme, gli eventi decisivi hanno luogo di notte o a tarda sera».

Quante dovrebbero essere, allora, le notti che scandiscono la vicenda? Non c'è dubbio, viceversa, che la festa che conclude il primo atto si collochi nel pomeriggio, posto che la sera scende all'inizio della seconda scena del secondo atto, dove una didascalia recita: «Si fa notte poco a poco». Due ore prima, appunto, dal momento in cui Don Giovanni estrarrà l'orologio, dopo essersi stupito della chiarezza della notte. «Le voglio divertir fin che vien notte» — quando Don Giovanni ordina a Leporello di organizzare «una gran festa» — significa, sempre secondo lo scrupolo del rispetto della durata, «finché scende la sera»; momento al quale Don Giovanni non riesce ad arrivare, in quanto cacciato dal coro minaccioso delle tradite e dei cornificati, che lo incalzano, alla fine del primo atto, come un *tuono della vendetta*, che ricordi al peccatore che «sul tuo capo in questo giorno / il suo fulmine cadrà». Altra chiara indicazione dettata, più che da spirito profetico, dalla preoccupazione di una durata ristretta nell'arco di ventiquattro ore, dalla notte dell'omicidio alla notte seguente della punizione. La seconda redazione mostra, peraltro, di spostare in avanti le lancette dell'orologio, mutando le indicazioni temporali delle didascalie: la prima edizione fa giungere il giorno all'inizio della scena quinta — dopo l'uccisione del Commendatore, «un certo tempo dopo» il dialogo tra Don Giovanni e Leporello, quando arriva Donna Elvira: «*L'alba incomincia e a poco a poco giorno*» —, mentre la revisione farà — per maggiore evidenza — tutt'uno del cambio di scena (dall'esterno del palazzo davanti a cui avviene l'omicidio a una strada lontana) e dell'indicazione del tempo trascorso: qui non c'è più progressione della luce e il discorso di Don Giovanni e Leporello si svolge senz'altro con «*alba chiara*» (scena quarta).

Dopo la fosca conclusione della *festa*, Don Giovanni si precipita subito sulla *strada*. Lo abbiamo lasciato mentre — insieme a Leporello — canta il suo stato di confusione e lo troviamo, di tutt'altro umore, «dopo un certo tempo» (che si colloca nell'ellissi tra gli atti) intenzionato a tentare la sorte con la cameriera di donna Elvira, proprio mentre costringe Leporello al cambio d'abito. La stessa donna Elvira rientra rapidamente a casa dalla festa, onde essere pronta, non appena cala l'oscurità, a prestarsi a nuovi equivoci e inganni. Quando si fa buio donna Elvira appare alla finestra, naturalmente a lamentarsi; Masetto ha radunato una truppa di armati; meno chiare sono le occupazione di Don Ottavio e Donna Anna, che riappaiono, comunque, vestiti a lutto, con servi e torce. Tutti i preparativi a queste azioni vanno supposti naturalmente nell'intervallo. La successione appare, se non a rigore forzata dal punto di vista della logica temporale, certo costipata in quello della durata verosimile, così da costringere a successioni istantanee e meccaniche. E' precisamente la somma degli avvenimenti forse aggiunti nella seconda parte del primo atto che rende così fitto l'inizio del secondo. Se nel libretto di Bertati bastava e avanzava alle nobili tradite la scoperta del ruolo di Don Giovanni (ciò che accade, appunto, per guasto o per condizione effettiva, là dove finisce il primo atto nella prima edizione viennese del libretto di Da Ponte si aggiungono nuovi snodi all'azione: il ritorno del quartetto alla festa sotto mentite spoglie e, prima, tra tutte meccanica, la trovata di Leporello che chiude a

chiave i contadini ubriachi e addormentati in giardino (!), per poi tornare a dar loro la sveglia generale («Su svegliatevi da bravi […]», v. 624).

Nella scena undicesima del secondo atto — ovvero dove ricomincia la traccia del *Convitato* di Bertati — Don Giovanni si premura, come abbiamo visto, di guardare l'orologio, prima di compiere il passo fatale, dichiarando il tramonto passato da appena due ore.

Questo Don Giovanni che si ferma a guardare l'orologio sa, in qualche modo, che una cena l'attende, nonostante i «gran rinfreschi» della festa precedente. Soprattutto il pubblico sa che l'ora di Don Giovanni volge al suo termine. Questo gesto, apparentemente superfluo, apre uno spazio sostanziale tra l'ora fatale e l'ora referenziale, tra il destino preventivamente iscritto nella storia del personaggio e l'articolazione fattuale di questa, ennesima, messa in scena. *Tan largo me lo fiais* e *tempo più non v'è* si misurano fronte a fronte in un piccolo gesto. Questo gesto — di spessore ancora maggiore dopo gli eventuali rabberciamenti di un eccessivo carico di situazioni — cattura, per caso, il senso temporale della celeberrima vicenda e forse sigla anche l'ultima stazione della lunga carriera teatrale di Don Giovanni — certo rappresentata dal capolavoro mozartiano — prima di consegnarla ad altre, «moderne», elaborazioni del mito, magari fuori dalle tavole del teatro e dalla sua misura del tempo.